

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales

IX Jornadas de Sociología
Pre ALAS Recife 2011
Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones
Luces y sombras en América Latina
8 al 12 de agosto de 2011

Mesa 68 Uno y múltiple. El fenómeno del cine en Argentina: públicos, industria, estética y política.

A cada uno su cine. El lugar del espectador entre presencia y representación

Lía Gómez (CIC / UNLP)

liaiga@gmail.com

Resumen:

La imagen que se construye en un país, así como el público de acuerdo al cine que se consume, no es un dato menor para pensar el campo de la cultura, la política y sus cruces. En este sentido, sostenemos que preocuparse sobre la contemporaneidad del cine como fenómeno, es reflexionar sobre el lugar de la imagen, así como de la identidad, la memoria y el futuro de una sociedad. En este trabajo, intentaremos dar cuenta del problema del espectador como variable para pensar el cine. Por un lado, problematizaremos el público de cine en su condición histórica y las prácticas que se fueron interiorizando en el modo de los consumos culturales cinematográficos argentinos. Y por el otro, pondremos en relación a Jean Luc Comolli y Jacques Rancière, dos teóricos que estudian el fenómeno, para analizar el lugar del espectador en el dispositivo cinematográfico con los cambios producidos por las nuevas tecnologías y el mundo del espectáculo.

Palabras claves:

Cine - Consumo – Público - Espectador Activo/Pasivo - Tecnologías

El público que se construye en un país de acuerdo al cine que se consume, no es un dato menor para pensar el campo de la cultura, la política y sus cruces. La industria cinematográfica argentina ha tenido un crecimiento importante en cantidad de películas producidas y reconocimiento de la crítica en los años 90. Y algunos de los directores que se consagraron en esos años (Martel, Caetano, Trapero, Bielynsky, Carri, entre otros) siguen cosechando halagos de especialistas y festivales internacionales. Pero ¿Qué sucede con el público y el cine nacional? Para intentar dar cuenta de este interrogante, en una primera instancia, intentaremos comprender el público de cine en su condición histórica y las prácticas que se fueron interiorizando en el modo de los consumos culturales cinematográficos.

Entendemos los consumos culturales como sentido social y cultural de lo que se consume. Como un campo donde intervienen diversas variables referidas a lo político social, lo económico, la historia y la oferta cultural en su conjunto. Siguiendo a N. G. Canclini, definimos los consumos culturales como *“un conjunto de procesos, de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”* (Canclini en Sunkel: 2006: P 89).

El consumo hogareño se ha instalado como modo de ver una película y las salas fueron quedando vacías, sin contar con los sucesos político- económicos que marcaron la argentina, donde toda una generación fue destruida e impedida de consumir la cultura libre y colectivamente. La cuestión del público como aquello que nuclea a los espectadores en el acto “público” de ver ha ido cambiando.

N. G. Canclini, al problematizar la cuestión del consumo cinematográfico en su libro *Consumidores y Ciudadanos* (1995) se pregunta si hoy es posible pensar al cine como una práctica colectiva. Para el autor hay un espectador multimedia, una nueva relación entre lo real y lo imaginario, una relación distinta del fenómeno fílmico entre lo público (el consumo cultural urbano) y lo privado (la recepción de entretenimientos en el hogar)

“el espectador multimedia se relaciona con el cine de diversas maneras – en la sala, la televisión, el video y las revistas de espectáculos- y lo ve como parte de un sistema amplio y diversificado de sistemas audiovisuales” (1995, p. 132)¹

No es fácil medir el consumo de films sólo con la cantidad de espectadores en salas, ya que la piratería, internet como herramienta y el DVD han continuado el camino abierto por el Video y la televisión por cable.

“Si bien se mantiene la cultura de las salidas en una y otras fracciones de las clases medias (Ortiz 1994) la renovación permanente de las nuevas tecnologías convoca una y otra vez, a la permanencia en el hogar como centro de consumo cultural (...) y es otro el espectador de la cultura” (Wortman, 2003)

André Parente, Doctor en Comunicación y Profesor en la Universidad de Río de Janeiro junto a Katia Maciel en su libro “Trancinemas” sostiene que *la forma cine* - como le llaman - es una modalidad que siempre fue múltiple. Pensar en ella, es reflexionar sobre el dispositivo y sus transformaciones tecnológicas a

nivel de la imagen, pero también a nivel de las prácticas que sostiene, como la sala, la proyección, el espectador.

Plantear la función del cine hoy, no es plantear el análisis de un fenómeno fílmico y tecnológico en la pantalla sino el de un fenómeno histórico, económico y social.

“asistimos una transformación de la teoría cinematográfica, esto es, de una teoría que piensa la imagen no más como un objeto, sino como acontecimiento, campo de fuerzas o sistema de relaciones que ponen en juego diferentes instancias enunciativas, figurativas y perceptivas de la imagen”. (André Parente en Maciel Katia. 2009. p 23-47)

Pensar los consumos culturales y las identidades a través del cine es complejo si tenemos en cuenta que el cine no es solamente la proyección de una película. No es medible a través de la oferta y la demanda, sino que hay múltiples variables que intervienen. Debemos decir, que en esta primera parte, lo que planteamos no es un análisis de cuanto cine se consume, sino de observar las características generales que marcaron la identidad del espectador de cine argentino como una “historia de los públicos” para intentar comprender el lugar del consumo de cine en la cultura argentina.

Planteamos por un lado, la ubicación del objeto “público de cine” en la historia, y por el otro siguiendo a *Ismael Xavier* la presencia y la representación del espectador, entre la diégesis y la virtud del dispositivo²

A cada uno su cine

El público de cine se inventó al mismo tiempo (fines del Siglo XIX) que los hermanos Lumiere filmaron su primer cortometraje y lo exhibieron. A partir de allí la historia social y política fue cambiando y con ella el camino del cine. En las primeras funciones, no solo importaba la película sino todo lo que ocurría alrededor, se podía comer, pararse, e incluso el comentarista, el proyector y el proyectista eran parte de ese espectáculo. Había una interacción entre el público, sus comentarios y acciones, el film y los recursos técnicos necesarios para la función. El consumo estaba signado por lo que significaba el espectáculo de la función de cine en sí –con todas sus prácticas- más allá de la película.

Luego las salas se fueron tornando más oscuras, las butacas no permitieron movilidad en el espacio y la industria cinematográfica empezó a transformarse en lo que hoy la conocemos (o conocíamos). Para principios del siglo XX, con lo que se denominó *Cine Clásico*, hay una idea de espectador inmerso en el cine, al que hay que generarle emociones en un curso lineal donde la historia vaya de principio a fin como en una función de teatro. Empezaba a determinarse el film como objeto de consumo en sí mismo.

En el paso del mudo al sonoro cambió la función del público de cine. Mientras en un primer momento la novedad tecnológica cautivaba a los espectadores

que lograban atrapar el mundo en la pantalla y reproducirlo; en la época sonora la historia pasó a tener mayor protagonismo y el bullicio de las primeras proyecciones se transformó en el silencio de la sala de cine.

“todo bien es un estímulo para pensar y al mismo tiempo un lugar impensado, parcialmente en blanco, en el cual los consumidores, cuando lo insertan en sus redes cotidianas, engendran sentidos inesperados” (Canclini. En Sunkel.2006 P.92)

El film como objeto de consumo cobró fuerza, pero aún seguía siendo un consumo cultural urbano, al que se podía acceder por fuera del ámbito del hogar y que era concebido como una práctica de culturización.

En argentina, la primera película que fue un éxito en materia de público fue *Nobleza Gaucha* (Martínez de La Pera, Gunche.1915), se estrenó en veinte salas porteñas, y mantenía una narración espacio temporal clásica. Entre los hechos que contaba era marcada la diferencia que establecía entre el campo y la ciudad, y las peripecias del gaucho acompañadas por el poema del Martín Fierro. (J. Hernandez. 1872).

A principios del Siglo XX, el cine era un elemento de identidad y culturización para los inmigrantes que llegaban al país, y un modo de retratar el Buenos Aires de la época con sus costumbres y tradiciones. Pero si bien *Nobleza Gaucha* arrasó con los espectadores, recién fue en 1930 el auge del cine nacional³. En esos años comienza a aparecer el cine sonoro - la primer película sonora argentina fue “Muñequitas porteñas” en 1931 dirigida por José Agustín Ferreyra.- y se cimientan las principales industrias cinematográficas (Sono films, Lumiton, Aries). Era un cine de historias cotidianas contadas a modos de actos teatrales con el Tango como una de las características fuertes en todas las películas.

“En el cine de los primeros tiempos los sucesos ocurren como dispuestos en un escenario frente a los ojos de un espectador poco involucrado en términos espacio temporales, ubicado a una distancia cuidadosamente medida en relación con la propia de un espectador teatral” (Russo 2008, p.25).

En este periodo el cine significó por un lado la creación de una industria, y por el otro la culturización de las masas populares que empezaban a poblar la Capital y a redefinir su identidad. Aquí el espectador era un espectador inmerso en la historia, veía en las pantallas acciones relacionadas con su vida cotidiana. Había, como diría Raymond Williams *“una estructura de sentimiento”* más allá del desarrollo industrial como variable económica para pensar el crecimiento del cine⁴.

A mediados de la década del 40, la industria cinematográfica argentina dejó de lado los problemas sociales y puso en sus pantallas las historias acartonadas de amor de la clase media alta con un lenguaje distinto. Si bien la producción continuó en aumento, el público en las salas cayó considerablemente. En los años que le siguieron, los gobiernos de Facto y los períodos Constitucionales interrumpidos periódicamente, junto a las crisis económicas que atravesaron el país, influyeron de manera notoria en la producción y en el público argentino. La llegada de la televisión también fue un factor importante para pensar el lugar del cine en el campo de la cultura a nivel mundial - Uno de los cambios producidos estéticamente fue el cambio de formato de la pantalla, que dejó de

ser de 3x4 como en los primeros años, con una forma más cuadrada, hasta llegar al formato panorámico que hoy conocemos- .Ya comenzaba a perfilarse la época de un consumo hogareño, y la película como objeto de consumo, más allá de la experiencia cinematográfica. La sala, la proyección, el encuentro social que llevaba el cine como práctica pasaba a un segundo plano. Entre 1935 y 1945 la industria cinematográfica tuvo altos y bajos, y el público no respondió favorablemente. Fue la época de “los teléfonos blancos” donde el destinatario de los films era el sector de las clases medias altas y los decorados y el lenguaje fue perdiendo identidad para transformarse en una copia de lo que venía de Europa y/o Estados Unidos . En esa época sin embargo – no podemos dejar de decirlo – Leopoldo Torres Ríos fue uno de los directores que fue por fuera de esta tendencia, y con films como *Pelota de trapo* (1948) *Edad difícil* (1956) *Aquello que amamos* (1958) mantuvo, como diría Octavio Getino, “*su estilo exento a la retórica, dedicado al mundo de los problemas cotidianos, del hombre medio y de los sectores populares*” (Getino, 2005) El público ya no era aquel que iba a construir su identidad a través de lo que veía como en los primeros años, ni aquel fascinado por la tecnología, sino que el entretenimiento como industria comenzaba a ganar espacio⁵.

En la década del 60 el cine argentino tuvo uno de sus grandes momentos estético – políticos. El lenguaje audiovisual fue considerado una herramienta política para los cruces que se venían generando y el público aquel al que había que actualizar de lo que ocurría en el país. En el medio había un Presidente exiliado que seguía conservando la efervescencia popular de cuando estuvo en el poder, así como enemigos. El Peronismo estaba en su etapa de proscripción y vuelta al ruedo con Montoneros y demás organizaciones, y el cine era una de sus armas de combate. Pero aquel que no militaba ni pertenecía a ninguna agrupación política no acompañó el proceso. El discurso estético- político no fue seguido por las masas. La cuestión del cine como espectáculo de entretenimiento empezaba a mostrar que había prendido fuerte en las prácticas cotidianas. En esos años la presencia de cineclubes fue importante y pudo haber sido semillero para un público nuevo, ya que aún se conservaba algún rasgo del cine como consumo urbano. Pero el Proceso de Reorganización Nacional impuesto en 1976, hace que cineastas , actores y productores debieran exiliarse, e incluso el público asiduo de las salas sufre un exilio forzado de las mismas, ya que muchos films fueron censurados y se prohibieron. Salvo por el cine pasatista las salas quedaron vacías en la década del 70, e incluso la televisión vio sus pantallas colmadas de entretenimiento barato sin ninguna cuestión que impulsara a pensar a partir de la imagen.

“...el mayor daño a la cinematografía argentina no ha sido la expatriación, persecución o incluso el asesinato de algunos cineastas, sino la destructora paralización de su industria, que dejó a numerosos técnicos y profesionales sin trabajo, a empresarios sin ánimos de invertir, a trabajadores de la cultura sin posibilidad de expresarse...”
(Getino. 2005)

Con la vuelta de la democracia, la industria del cine estaba devastada, y sus representantes empezaron a volver al país. En los años 80 la cuestión de los Derechos Humanos y lo que había sucedido durante la Dictadura Militar era uno de los principales temas. Uno de los primeros films estrenados de ese período fue *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y llevó a las salas más de 2

millones 300 mil espectadores. Igual suerte le tocó a *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo con 1 millón 900 mil. El público argentino empezaba a descubrir en su cine el relato de aquello que por muchos años se mantuvo callado, oculto, y nuevamente desde lo audiovisual se constituía una herramienta para poder pensar la sociedad argentina. Pero pronto el morbo y la cuestión moral se apoderó de las películas y tras el poco presupuesto del Instituto de Cine⁶ y el lenguaje acartonado que volvía a las salas, el público volvió a abandonar el cine nacional, un cine que más allá de tratar temáticas propias no abandonaba el lenguaje clásico norteamericano

Al mismo tiempo la década del 80 fue la época del auge del video hogareño, el VHS, y el consumo puertas adentro se hizo más extensivo con las facilidades de la televisión por cable. El miedo también fue otro de los factores importantes, si bien el Proceso había finalizado, la subjetividad argentina quedó muy golpeada con todo lo que había pasado social y económicamente.

En los años 90 el neoliberalismo desarrollado por el Gobierno de Carlos Menem abrió la puerta internacional para el consumo de muchos productos extranjeros, y la convertibilidad de la moneda permitió el acceso a la tecnología de varios de los sectores sociales. El video fue dando paso a aparatos con mayor calidad de imagen, el DVD se convirtió no solo en un objeto de consumo hogareño, sino que muchas salas lo adoptaron para poder exhibir sus películas a un costo más bajo.

Los cines en los shoppings eran y son un símbolo de lo que significó para la cultura argentina el cine en los años 90. Muchas de las salas tradicionales fueron desapareciendo, y la práctica de ir al cine club se extinguió por completo.

Con un cine nacional que se caía a pedazos y los tanques extranjeros colmando las pantallas, se fue perdiendo la posibilidad de ver siquiera un film nacional por más de una semana en cartel. Pero a mediados de la década, surgió una nueva generación que puso nuevamente al cine argentino en festivales internacionales y en vos de la crítica local. Era la época del Nuevo Cine Argentino de los 90.

Los nuevos cineastas, surgidos de las Escuelas de Cine, empezaron a renovar el lenguaje cinematográfico. El campo social con su crisis económica y política comenzaba a hacerse dueño de la pantalla a través de los relatos, y la crítica falló favorablemente estimulando la producción joven cinematográfica. La ley de cine (Nº 24.377) ayudó a fortalecer los vínculos entre productores, el Estado y fundaciones extranjeras.

Pero si por un lado, películas como *Pizza Birra Faso* (Adrián Caetano. 1996), *Bolivia* (Adrián Caetano. 2001), *La Ciénaga* (Lucrecia Martel. 2001), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero. 1999), posicionaban al cine a nivel internacional; por el otro los films producidos por la televisión y las grandes productoras se llevaban la mayor cantidad de espectadores.

Luego de la crisis que sufrió el país en el 2001⁷ ese universo ficcional que planteaban algunos films pareció realizarse, sin embargo salvo los jóvenes

universitarios, el público no se acercaba a las salas. No sucedía como en los primeros años donde el espectador quería y necesitaba verse en la pantalla.

En las últimas décadas, el problema al que se enfrentó y enfrenta el campo del cine en la cultura argentina es la ausencia de espectadores propios de la filmografía nacional. Salvo el *público especializado* – aquel que estudia algo relacionado, que se forma en artes visuales o que tiene un interés particular- no se va a ver cine argentino sino está interpretado por actores famosos de la televisión. Cada vez hay más producción de films nacionales y proporcionalmente cada vez menos público en las salas. Por supuesto que una de las explicaciones está dada por la tecnología y el consumo de internet como variable para pensar el cine, pero hay que tener en cuenta que el mayor consumo de internet es para cine extranjero y no nacional, e incluso es más difícil, salvo por páginas especializadas, encontrar títulos locales.

Hay algo más que hace que el público se movilice a ver *El Secreto de sus ojos* (Juan José Campanella. 2009), y no *Francia* (Adrián Caetano. 2009); que se llene la sala con *Igualita a mí* (Diego Kaplan. 2010), o *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto. 2008), ambas producidas por Patagonik, y muy poca gente haya visto *Aniceto* (2009), la última película de Leonardo Favio.

Películas Argentinas con mayor cantidad de Espectadores de 1997 a 2004	
Manuelita (1999)	2.318.000
El Secreto de sus ojos (2009)	2.300.000
Patoruzito (2004)	2.100.000
Un Argentino e Nueva York (1998)	1.600.000
El hijo de la Novia (2001)	1.383.000
Papá es un ídolo (2000)	1.367.000
Un novio para mi mujer (2008)	1.300.000
Nueve Reinas (2000)	1.259.000
Luna de Avellaneda (2004)	1.200.000
Apasionados (2002)	1.120.000
El cuadro muestra que en ese período (de apogeo del Nuevo Cine argentino según la crítica) los films más vistos no tienen que ver con la nueva corriente de realizadores (salvo Nueve Reinas de Fabián Bielynski), sino con animaciones, y películas protagonizadas por actores muy conocidos mediáticamente como Pablo Echarri, Ricardo Darín y Guillermo Franchella. Todas son producidas por grandes productoras audiovisuales venidas de la publicidad y el espectáculo. (Fuente INCAA, SICA, DAC)	
Cuadro basado en los datos aportados por el libro Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino. 2005. Ciccus	

El recorrido histórico nos permite detectar la tendencia del público nacional a través de las prácticas a lo largo de los años y el lugar que hoy ocupa el consumo de cine nacional. La censura, el miedo, y la imposibilidad de acceder muchas veces a otro cine que no sea el norteamericano o un lenguaje similar moldean un espectador. No que sea manipulable, ni nada parecido, sino que es moldeado aquello que está acostumbrado a ver. No es fácil ver films con una estructura narrativa que difiera a la de la televisión, incluso muchas películas no solo utilizan actores televisivos sino también planos, encuadres y estéticas venidas del medio.

El cine es un lenguaje, y como tal hay que aprenderlo, enseñarlo. Cuando surgen los hermanos Lumier con su invento, el espectador se asusta, debe adaptarse y aprende a ver aquello que mira. En Argentina a fines del S. XIX los hombres empiezan a culturizarse con el lenguaje cinematográfico pero los distintos procesos socio políticos y económicos cortan ese proceso, derivando solo en el entretenimiento como cultura de masas.

No podemos dejar de lado la variable económica que hace que sea mucho más barato bajar de internet o comprar un DVD no original que pagar una entrada de cine. Las clases medias bajas e incluso las clases medias altas, sin bien han dejado de ir al cine como consumo urbano, lo hacen como consumo hogareño donde el film es el objeto de valor obtenible e incluso intercambiable. Esa es una de las características del fenómeno hoy “la intercambiabilidad del cine”, ya no es más una experiencia personal que se guarda en la memoria, sino un objeto que se puede tener en la casa, prestarlo, volver a mirarlo, etc.

La concentración de la exhibición en salas de multinacionales produce que las tradicionales no sobrevivan y que muchas otras no logren los derechos de exhibición de películas. Los espacios INCAA inaugurados por el Instituto de Cine, si bien plantean la difusión del cine nacional a lo largo y ancho del país, son muy pocas las que están bien equipadas y varía la calidad de la copia de las películas, incluso en muchas salas la proyección en DVD es una constante.

Los ciclos de cine eran uno de los oasis en el medio de la crisis y cautivaron la atención. Sin embargo con el correr de los años esa práctica se ha ido perdiendo. (En la ciudad de La Plata en el 2003 había más de 15 ciclos, hoy sólo quedan 3 o 4).

“Con el aumento de los precios en las entradas y la concentración geográfica y simbólica de las salas, se generan nuevos procesos de segregación y diferenciación social y regional que limitan el desarrollo de la comunicación de masas, propician la desarticulación de los ámbitos de encuentro colectivo, y ponen en crisis, para los sectores mayoritarios de la sociedad, la sociabilidad ligada a las relaciones en el espacio público” (Mantecón en Sunkel, 2006)⁸

Los festivales de cine son una variable a tener en cuenta, es alentador pensar la cantidad de público y de festivales que se llevan a cabo en el país (80 festivales en 2010), pero no demasiado prospero si se tiene en cuenta que ese público consume el festival solo como “evento de entretenimiento en sí” y no como aquello que permita que el cine se vuelva una práctica cotidiana. En el Festival de cine de Mar del Plata del año 2010, las salas de films argentinos

estaban llenas de periodistas y jóvenes estudiantes cuya respuesta a la pregunta de ¿por qué vino a ver esta película? respondía “porque en el año prefiero ver otras, son películas festivaleras”.⁹ Habría que preguntarse por la concepción del cine como “festivalero” en este caso.

Por otra parte, vemos que el espectador de cine (incluso en este trabajo) siempre es pensado en su lugar colectivo y desde ese rol planteada su función en el ámbito político de las artes. En un principio como masa que accede al cine como espectáculo del mundo en el que vive y donde prima la fascinación por la tecnología. Luego como educador y forjador de identidad política y en la era del consumo como espectáculo por sí mismo. Pero volvamos a la preguntaba de Canclini, ¿es posible hoy pensar esa función colectiva del espectador de cine?.

El público siempre se describió como colectivo desde la industria cinematográfica, pero el espectador es aquel que está expectante desde su historia y las subjetividades. La cuestión es pensar como reconciliar esas cosas, como analizar un espectador huido (no está en la sala, no está en el dvd, en internet), que con las nuevas tecnologías adquiere también el rol de distribuidor de películas.

La identidad del público argentino es un proceso largo como hemos visto, podemos comprender y describir el de épocas pasadas, pero el de hoy se torna más complejo no solo por su carácter espectadorial único delante del film (esto fue así en todos los tiempos) sino por sus diferentes modos de consumo cinematográfico.

Parece un cliché que se está atrapado en un mundo de imágenes, sin embargo no se sabe ver. Como aquellos primeros hombres de cine prima la fascinación por la tecnología (efectos especiales, cine 3D, posibilidad de acceso a films a través de internet en diversos formatos, ripeo de films, etc). Con la diferencia de que en aquellos años dorados ese instante de mundo podía durar minutos que no se perdía la capacidad de admiración; hoy ese asombro se desvanece y la imagen perdura más que la atención en nuestros ojos.

El lugar del espectador

El estudio del lugar que ocupa el consumo de cine como bien de la cultura es importante para pensar que tipo de sociedad deseamos. Parafraseando a *Canclini*, podemos decir que conocer lo que ocurre con el público de cine, nos permite interrogarnos sobre los modos en los que participamos de la construcción social de sentido. Pero además, pensamos como Ismael Xavier, que el espectador de cine se mueve entre dos polos entre la Presencia de/en la imagen (virtud del dispositivo) y la Representación de/en la imagen (diegesis – narrativa espacio temporal en un film).

La pantalla cinematográfica en la sala, la televisión, la computadora, las notebooks, las netbooks, las palmas, los celulares, e incluso los mp4, todas pantallas que conviven hoy en día. El espectador contemporáneo es un sujeto multimedia, ya que tiene a su alcance un universo de plataformas por las que

acceder a un film. Y no solo de poder verlo, sino también de distribuirlo y exhibirlo en la web, en su casa, e incluso de intercambiarlo. Hoy no solo es posible “descargar” películas y reproducirlas una vez en el disco o prestarlas como un objeto de consumo, sino que la práctica de ver online ha sido muy difundida. Los home theaters, los LCD, y hasta los televisores con tecnología 3D vienen a convivir con la clásica sala de cine. Sin contar con la información que circula sobre las sinopsis, directores, críticas, comentarios e incluso foros debatiendo un mismo film. Podemos decir, que el cine es un dispositivo que incluye la imagen, el contexto, la proyección, el espacio, el espectador, la información y comentarios que circulan tanto en soportes gráficos como digitales. Todo ello como sostiene *Foucault* contenido en la historia y en las relaciones entre los discursos y las instituciones¹⁰

Estamos asistiendo a la transformación del cine, ya que contrario a lo que plantea Jean Luc Comolli en su defensa a la “sala oscura”, hoy está en constante mutación.

“...¿de qué modo los nuevos medios transforman el dispositivo del cine en sus dimensiones primordiales: la arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), la tecnológica (producción, edición, transmisión y distribución de las imágenes) y la discursiva (découpage, montaje, etc.)? ¿Cómo es que esas experiencias crean nuevos desplazamientos o puntos de fuga con relación al modelo de representación instituido?... asistimos claramente al proceso de transformación de la teoría cinematográfica, esto es, de una teoría que piensa la imagen no más como un objeto, sino como acontecimiento, campo de fuerzas o sistema de relaciones que ponen en juego diferentes instancias enunciativas, figurativas y perceptivas de la imagen”. (Parente. 2009. P 23)

El cine hoy es un fenómeno de múltiples procesos que tiene a la imagen como fuerza que nuclea los diferentes modos de producción, exhibición y relación con el espectador. Esos procesos van mutando en una relación que siempre tiene como ejes la reproducción y la expectación.

Las nuevas tecnologías permiten hacer cotidiano el ritual sagrado cinematográfico. Para ver un film, ya no es necesario vestirse, salir de la casa, pagar una entrada, ingresar a la sala, ver los trailers de otros films, acomodarse en la butaca y esperar a que empiece y termine la película para finalizar el rito. Podemos decir, que hay una nueva configuración de la subjetividad espectral que se mueve entre el cine como entretenimiento, que descarga películas sin saber siquiera su autor/director como mero consumo de una mercancía; y la práctica de ir al cine o imitar el ritual en el hogar con la luz apagada y el sonido de un home theater (la misma palabra lo indica teatro en el hogar, y el cine tiene la distribución espacio sensorial de una sala teatral). Es decir, que si bien hay una reconfiguración de los modos de ver cine, sigue habiendo una cultura muy fuerte de la práctica de la sala como modelo a imitar.

Pese a las transformaciones y a las complejidades que acarrea hoy pensar el cine en su totalidad, la función espectral en y fuera de la imagen continúa desde los primeros tiempos hasta nuestros días. Sea del soporte que sea (fílmica, digital, informática, analógica) una película continua involucrando al sujeto que mira para completar su funcionalidad. Ver un film sigue siendo un juego de involucrarse en la trama y de crear el artificio, y una operación

sensible y subjetiva que involucra los saberes, los sentimientos y la historia de cada uno de los espectadores. Pero el cine no es solo una cuestión de películas sino que es un fenómeno histórico, económico y social, y el debate sobre el espectador, una cuestión política.

Ser o no ser (un espectador activo) esa es la cuestión

Proponemos aquí centrarnos en el debate sobre el espectador desde *Jean Luc Comolli* y *Jacques Rancière* sobre un espectador activo y/o pasivo y la emancipación o la crítica de su función. El centrarnos en estos autores, no implica un recorte tajante sobre los saberes en cuanto al tema, sino que en ellos se condensan y citan muchos de los debates planteados por Eisenstein, R. Arnheim, J. Mitry, E. Morín, entre otros.

Oímos hablar de “público de cine” y tal definición involucra una serie de individualidades. El espectador de cine es un sujeto individual que comparte con el otro el relato a ser decodificado y completado por la propia subjetividad. Claro que cuestiones comunes como el sexo, la edad, la nacionalidad, la clase social, van a hacer que muchas interpretaciones coincidan sobre un film, pero en otros casos las mismas pueden variar infinitamente.

Para *Jean Luc Comolli*¹¹, el director de cine es el director del público, es el que dirige la mirada del espectador sobre su película, y si bien es el sujeto que mira el que le da finalmente sentido y une el montaje en la operación de la mirada; en la televisión e internet esto no es posible, ya que el sentido está dado por la multiplicidad de imágenes que circulan sin respiro, sin posibilidad de involucrar la mirada propia. Por su parte, *Jacques Rancière* propone que toda imagen es completada por el espectador con las propias, y que si bien en un cine se trabaja más el fuera de campo que en otro, es el espectador el que le da su propio sentido a las cosas ya que su función natural es la de ser expectante del mundo, entenderlo y relacionarlo.

Comolli plantea una discusión entre la pasividad del espectador de la sala de cine y la actividad como pasaje al acto con las nuevas tecnologías. En la primera es el film el que domina al sujeto que no puede hacer nada más que entregarse al goce de habitar por el lapso que dura la película ese espacio-tiempo cinematográfico. En cambio en la segunda, el sujeto domina al film, ya que puede controlar su duración, volver hacia atrás, ir hacia adelante, cambiar, apagar la reproducción. Para *Rancière*, el pasaje al acto es una acción mental y no tanto física, se pregunta; “¿qué es lo que permite declarar la inactividad del espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo?” (2010. P.18) Para este autor, la actividad por un lado es guiada por la película (lo que deja dentro y fuera del encuadre, el montaje, etc) y por otro por el propio encuadre que el sujeto realice en su pantalla mental.

El conocimiento es una de las herramientas esenciales para el funcionamiento de la vista en el cine. Y no solo el conocimiento sobre cine, sino también las propias historias particulares, la cultura en general, las sensibilidades

expuestas y las experiencias de quienes contemplan uno y otro film. Dice *Rancière*:

“la emancipación (del espectador) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre el mirar y actuar. Cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa... observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios...” (Rancière.2010.p 19)

Para *Rancière* el espectador no es aquel que está expectante pasivamente frente a algo, sino que el solo hecho de mirar ya involucra una acción cognitiva que conlleva la acción del sujeto que mira. Para *Comolli* esto también puede darse, pero solo en aquellos films que se proyecten en salas y donde la función del fuera de campo sea una de las primordiales en la narrativa. En el cine como espectáculo de masas, esta función cognitiva del mirar, se ve anulada por la saturación de imágenes y el ritmo de las historias.

El problema de la presencia del espectador en el cine, es por un lado, un problema psico-social, y por el otro estético. Psico-social en cuanto a cómo se mira, desde donde, por donde (que pantallas) y con qué conocimientos previos. Y estético desde el punto de vista construido en la imagen, tipos de imagen, y la capacidad de inserción del sujeto expectante al propio encuadre. Ambas sostienen un debate político sobre la definición y la utilización del lenguaje cinematográfico y/o audiovisual .

En oposición a *Rancière*, *Comolli* no plantea un espectador emancipado para la cultura, sino que prefiere denominarlo crítico. Es decir, un sujeto no solo que sea autónomo pese a la sujeción de la autoridad fílmica (por decirlo de algún modo) sino uno que comprenda el carácter social y político de esa autonomía estimulando y propiciando el debate con la propia imagen.

Podemos decir que ambos autores comparten la preocupación por el espectador no solo de cine, sino de la cultura. Pero con la diferencia que uno confía más en su potencialidad como sujeto inmerso en una cultura particular, con saberes y sensibilidades que le ayudan a comprender el arte en todas sus formas. Y otro más cerca de *Guy Debord* y el mundo como espectáculo como una amenaza hacia el saber y la cultura. Ni apocalípticos, ni integrados dirían *García Canclini* y *Martín Hopenhayn*.

Interactuar en/con las pantallas una doble operación

El espectador contemporáneo está inmerso en la tecnología como espacio habitable. Pareciera que todo se puede ver, pero el problema no es lo visible, sino cómo se pone en escena y se interpreta lo visible, conteniendo también la parte del todo que no es visible.

No solo miramos películas, sino que las descargamos, las prestamos, las difundimos, las exhibimos, las utilizamos para fines académicos, buscamos información, escuchamos al director, etc. Ya no solo accedemos al film por sí

mismo, sino que lo completamos con una serie de acciones e informaciones que nos concierne una nueva forma de ser espectador. Lo que no implica una acritica en nuestra visión, sino un lugar más explícitamente activo y no implícitamente desde la función activa mental de la interpretación.

Vivimos en un mundo donde la inmediatez y la acumulación de información parecieran ser valores importantes. En este sentido, es difícil sostener otro ritmo de mirada frente a films de una temporalidad que difiera a ese caos al que estamos acostumbrados. Sin embargo hay una corriente de ese cine en la argentina que nos está diciendo que hay que “*despojar al cine de las emociones comunes para producir sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificativas*” (Bonitzer.2007.p98). Hay que vivir en un mundo tecnológicamente invadido (en el buen sentido) con la sensación de pertenecer a ese universo que nos propone una actividad física constante, sin dejar de lado la sensibilidad y el ejercicio de la memoria y la imaginación. De este modo las transformaciones en el cine como dispositivo y en el cine como discurso no nos hundirán en la desesperación, sino en las reinterpretaciones de los fenómenos, incluido nuestro rol como espectadores. Hay que interactuar con las pantallas que nos proponen las nuevas tecnologías, pero saber también actuar dentro de ellas en el diálogo abierto, crítico y analítico con los films.

Debatimos sobre “La presencia” del espectador en el cinematógrafo como problema vinculado al lugar que ocupa en el dispositivo cine (no solo técnico sino también cultural) como una de sus partes, sea en el soporte que sea, es su presencia la que termina de configurar el sentido a lo que se reproduce. En este punto nos centraremos en “La representación” como el lugar que adquiere en la imagen, y debatiremos puntualmente la puesta en escena del espectador en el cine de Lucrecia *Martel* y el problema del público y su cine.

El cine de *Lucrecia Martel* es un cine de relación, un cine que no solo expone la imagen para ser vista sino que la construye con el espectador incluido en ella. Es decir, constituye una operación fílmica donde el sentido no cobra dimensión significativa si no es percibido y completado por cada uno de los interlocutores que observan la película.

Los finales de los films de la cineasta – *La ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004), *La Mujer sin Cabeza* (2008) – son finales abiertos que no completan la narración, sino que la dejan flotando como personajes en el agua que llena las piletas protagonistas también de su cine.

“Para mí el cine es un proceso emocional que no termina nunca. Por eso elijo como estructura que el final sea lo menos contundente posible para que justamente como mecanismo sea inacabado. Todo lo que he hecho es sumamente imperfecto porque me permite no concluir el pensamiento, sino volver a pensar las cosas que hemos visto.” (Martel, 2010)

El espectador en *Martel* es sujeto a completar aquello que se expone en la superficialidad de la imagen. Los planos de *Lucrecia* parecieran desorganizados, sin embargo tienen una rigurosidad absoluta en su construcción. Los encuadres siempre dejan fuera de campo algo, (parte del cuerpo, la voz del que habla, los sonidos, las acciones dramáticas) ese cuadro

que aparece en escena debe ser completado por el que lo mira, ya sea desde el fuera de campo, o desde la relación de los varios encuadres que encierra el plano. Todos los films de la cineasta constituyen una tensión permanente entre lo dicho, lo sugerido y lo omitido. Y esa tensión está ahí como representación de la función espectacular para resolverla.

En *La mujer sin Cabeza*, cada nuevo plano incluye al anterior, y es en la relación entre ellos que va a estar dado el sentido. Pero a su vez el mismo sentido está puesto en duda en la figura de “la vero” (María Onetto) quien ve distorsionada su percepción luego de un accidente. La anécdota que da origen a la historia es el choque de un perro, una cuestión banal si se quiere, a no ser por la concatenación de imágenes y el quiebre del personaje principal que lleva al espectador a hacer asociaciones entre y por fuera de las imágenes. El accidente aquí está fuera de campo, también lo está el accidente de “la Mecha” en *La Ciénaga*, o en el mismo film la caída de un jugador de fútbol lesionado. Hasta en *La Niña Santa* el accidente del hombre que cae de un piso superior al departamento de José no es visible. Y en lo no visible está el espectador en escena.

“Cuando estoy ahí para encuadrar trato de no ser muy demostrativa con los objetos. Si agarro una puerta, agarro un pedazo de la puerta. Me parece que cuando no está todo mostrado hay una actividad extra que el espectador hace” (Martel, 2010)

Martel como *Rancière* sostiene la figura de un espectador activo en el cine, no solo como sujeto espectador de hechos, sino de emociones. La directora trabaja estéticamente y narrativamente la sensibilidad de los personajes más allá de las acciones, y en su último film llega a empalmar la incertidumbre de “la vero” con la incertidumbre del espectador. *Martel* sugiere como *Rancière* la acción de pensar cinematográficamente .

El debate corporalizado en *Jacques Rancière* y *Jean Luc Comolli* sostiene la preocupación por la figura política y estética del espectador. Como en *Martel*, lo interesante es problematizar la función en y fuera de la imagen, pero no solo como cuestión del cine, sino del mundo como un todo que hay que aprender a ver.

El cine como práctica es un consumo fácilmente reemplazado por el consumo de films en el hogar o el entretenimiento audiovisual de otras pantallas. No hay una consciencia de cine como objeto de cultura, de educación y de saber. El entretenimiento parece ser el valor más alto para la cinematografía, y sin embargo es sólo una característica de este fenómeno tan complejo y rico en sí mismo.

Como dijimos al principio, no es un dato menor que cierto tipo de cine argentino no tenga un público, porque no solo se pierde políticamente en la esfera de la cultura, sino que siendo el lenguaje del futuro, no se fomenta lo audiovisual como práctica identitaria y comunicativa. Un país que no sabe leer y cuyo pueblo es analfabeto es un problema político, y del mismo modo un país que no sabe ver y es analfabeto de la cultura del propio cine, también lo es. La cuestión no es medir cuántos espectadores se tiene, sino qué espectadores se construye. Cuáles son los films nacionales que más público llevan a las salas nos da la pauta de qué tipo de cine se consume. El cine está dentro de la

industria del entretenimiento y muchas veces solo se lo considera en ese campo a la hora de evaluarlo. Salvo en algunos ámbitos artísticos y académicos el cine nacional pasa por aquellos films de gran éxito de taquilla.

Es importante destacar la creación de la CINAIN (cinemateca y archivo de la imagen nacional) en el 2010 para la conservación del patrimonio fílmico, ahora falta que el pueblo lo acompañe y se tome conciencia que los films argentinos conservan el pasado pero también el presente y muchas veces el futuro. Es importante que el consumo de cine no sólo crezca en porcentaje numérico, sino en calidad de consumo. Un espectador “crítico y emancipado” es aquel que dialoga con la película y con su contemporaneidad, al mismo tiempo que disfruta de la historia que propone el artificio sea el soporte que sea.

Bibliografía

- AMADO A. (2004). Velocidades, generaciones y utopías. En Yoel G. ed. Pensar en cine 2 cuerpos temporalidades y nuevas tecnologías.. Buenos Aires. Bordes Manantial.
- AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo? S/R
- COMOLLI J. L. (2010) Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología. Manantial.
- GARCÍA CANCLINI N. (1995) .De lo público a lo privado: la americanización de los espectadores. En Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo. México. p. 131 a 149.
- GARCÍA CANCLINI N. (2006) El consumo cultural una propuesta teórica. En Sunkel G. ed. El consumo Cultural en América Latina.
- GETINO O. (2005). Cine argentino entre lo posible y lo deseable. Ed. Ciccus.
- MACHADO, A. El cuatro Iconoclástico. En Diálogos de la comunicación. 51 -63. S/R
- PARENTE A. (2009) La forma cine variaciones y rupturas. En Maciel K. ed. Transcineas. Contracapa. RJ. p. 23 a 47.
- RANCIERE J. (2005) La fábula cinematográfica. Paidós.
- RANCIERE J. (2010) .El espectador emancipado. Bordes Manantial.
- RUSSO E. (2008). El cine clásico como escuela en Cine Clásico itinerarios variaciones y replanteos de una idea. Manantial.
- SUNKEL G. (2006) El consumo Cultural en América Latina. Convenio Andrés Bello Colombia.
- TORTEROLA Emiliano. (2009) .El nuevo cine argentino en la encrucijada actual. En Amatriain Ig. comp. Una década de Nuevo Cine Argentino, industria, crítica, formación, estéticas. P. 191 a 206. Ciccus.
- WORTMAN A. (2006) Viejas y nuevas significaciones del cine en la argentina. En Sunkel G. ed. El consumo Cultural en América Latina.
- WORTMAN A. (2009) Consumo de cine en argentina ¿es posible reinventar los imaginarios nacionales? En Indicadores culturales 2008. Cuadernos de Políticas Culturales. EDUNTREF. P 104 a 115.

Notas

- 1- Se recomienda ver el cortometraje *Artaud Double Bill* de Atom Egoyan en *Chacún son cinemá*. Film producido por una serie de cortos para el cumpleaños número 60 del Festival de Cannes (2007). En la obra de Egoyan se muestran los cruces entre las diversas pantallas a la hora de ver una película incluso desde una butaca clásica de cine. Enlace en <http://vimeo.com/18128123>
- 2- Ver Ismael Xavier "las aventuras del dispositivo (1978 -2004)" en El discurso Cinematográfico. La Opacidad y la Transparencia. 2009. Ediciones Manantial.
- 3- de 6 películas en 1933 se pasa a 56 en 1942
- 4- En este sentido es importante mencionar la crisis del 30 en EEUU, que permitió el desarrollo de varias industrias nacionales, entre ellas el cine.
- 5- La importación de cine norteamericano influye también en este cambio. Era la época del Desarrollismo con Frondizi como Presidente. En 1956 se filmaron solo 12 películas, y el año anterior el número ascendía a 54. Ver Getino Octavio, Cine argentino entre lo posible y lo deseable. 2005. Ciccus.
- 6- Recordemos que la inflación fue uno de los procesos que más marcó la argentina en la vuelta de la Democracia en los años 80. Con el Plan Austral en funcionamiento, en 1985 se llegó a superar el 40% del índice inflacionario. Económicamente esto repercutió no solo en el cine sino en todo el consumo cultural.
- 7- El 2001 constituyó una bisagra en la historia argentina. El ministro de economía Domingo Cavallo había devaluado la moneda e implementado "el corralito" para los ahorros financieros. La crisis económico política no encontraba salida, los cacerolazos y la frase "que se vayan todos" ocuparon las calles. La represión de los saqueos a comercios y las manifestaciones con la muerte de jóvenes provocó la renuncia del entonces Presidente Antonio De la Rúa. Le sucedieron cinco en un corto plazo hasta que Eduardo Duhalde tomó la Presidencia en transición para luego entregarle el mando a Néstor Kirchner.
- 8- Ana Rosas Mantecón se refiere a un análisis del consumo cultural en la ciudad de México, pero es fácilmente aplicable a la argentina.
- 9- Serie de entrevistas realizadas a los espectadores del 25 Festival de Cine de Mar del Plata. Noviembre de 2010 en el marco de la investigación de la Tesis Doctoral en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.
- 10- Es interesante la discusión sobre el término dispositivo para pensar el cinematógrafo hoy. En el texto ¿Qué es un dispositivo?, de Giorgio Agamben se cita la definición de dispositivo de Michel Foucault : "un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos". En el mismo texto, el autor complejiza la definición Foucaultiana diciendo: "llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no – el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar." (Agamben) Por otro lado, Christian Metz define al dispositivo cine como "el engranaje que envuelve al film, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego. (Metz en Xavier, 2008, p.236)

-
- 11- Ya el efecto Kulechov, experimento del cineasta ruso con el mismo nombre, planteaba esta cuestión. Una imagen era montada con otra y a su vez con otra para demostrar que el montaje es el que genera el sentido.